cuadernos de aleph

UN DUELO ENTRE DUELOS: SINCRONÍA Y JERARQUÍA DE AFECTOS Y VÍNCULOS EN LA PÉRDIDA MATERNO-AMOROSA EN *LO QUE HAY* DE SARA TORRES*

A DUEL BETWEEN GRIEFS: THE SYNCHRONISATION AND HIERARCHISATION OF AFFECTS AND BONDS IN MATERNAL-AMOROUS LOSS IN *LO QUE HAY* BY SARA TORRES

MÒNICA PIFERRER GÓMEZ
https://orcid.org/0009-0006-2901-810X
monica.piferrer@uab.cat
UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

Resumen: Este artículo analiza la problematización del duelo en *Lo que hay* (2022), de Sara Torres, una novela autobiográfica que explora la superposición de la pérdida materna y la ruptura amorosa. Para Sara, la protagonista, estas experiencias no siempre se viven de manera lineal o pacífica, generando un «duelo entre duelos» en el que dolor y placer coexisten, se interpelan y actúan como catalizadores de la experiencia afectiva. Desde una perspectiva queer, se examinan las fronteras colmadas y palimpsésticas de estos afectos, así como la reconfiguración del cuerpo como espacio metacutáneo, más allá de su dimensión estrictamente orgánica. Esta resignificación del duelo incluye la presencia de figuras queer en la obra —Sara, Ella y D.— y la lectura amplia de otras como su madre, evidenciando cómo la norma y la jerarquía relacional se tensionan en el relato. Asimismo, Torres problematiza temporalidades y expectativas normativas, queerizando la no-monogamia, la autonomía corporal y la performatividad del luto. Al presentar el duelo como un proceso recursivo, no teleológico, la novela revela la plasticidad de la identidad y del cuerpo ante la pérdida, construyendo espacios donde memoria, deseo y afectividad se entrecruzan. Este enfoque literario propone un duelo como fenómeno sensorial, político y transformador, que trasciende lo predecible y redefine lo personal.

* La investigación realizada para la elaboración de este artículo ha recibido el apoyo y financiación del Grupo de Investigación Consolidado Cos i Textualitats: Autories i Subjectivitats en Construcció (2021SGR 00736) de la Generalitat de Catalunya, a través de la beca predoctoral FI-SDUR 2023.

Recibido: 30/03/2026. Aceptado: 26/06/2026.
DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.21709415

Palabras clave: duelo, dolor, placer, cuerpo, queerización.

Abstract: This article examines the problematisation of grief in *Lo que hay* (2022), by Sara Torres, an autobiographical novel exploring the overlap of maternal loss and romantic breakup. For Sara, the protagonist, these experiences are not always linear or peaceful, generating a «duel between griefs» in which pain and pleasure coexist, interpellate one another, and act as catalysts for affective experience. From a queer perspective, the work interrogates the saturated and palimpsestic boundaries of these affects, as well as the reconfiguration of the body as a metacutaneous space, beyond its strictly organic dimension. This resignification of grief also encompasses queer figures in the text—Sara, Ella, and D.—as well as a broader reading of others, such as her mother, revealing how norms and relational hierarchies are destabilised throughout the narrative. Furthermore, Torres problematises temporalities and normative expectations, queering non-monogamy, bodily autonomy, and the performativity of mourning. By presenting grief as a recursive, non-teleological process, the novel highlights the plasticity of identity and the body in the face of loss, constructing spaces where memory, desire, and affectivity intersect. This literary approach frames grief as a sensory, political, and transformative phenomenon that transcends predictability and redefines the personal.

Keywords: grief, pain, pleasure, body, queering.

1. INTRODUCCIÓN

«Evento de pasiones[1] que se sincronizan» (Torres, 2022a: 16)[2]: así es como Sara Torres (Gijón, 1991) describe el encuentro entre el miedo doloroso, desencadenado por la frágil salud de su madre, y el éxtasis corporal con su amante en *Lo que hay* (2022). Con una notable producción de poemarios y un reciente salto a los ensayos[3], esta novela, que constituye la primera de su obra, explora las lindes y colindes de dos duelos —la muerte por cáncer de su madre y la pérdida por desacuerdos relacionales de su amante— aparentemente jerarquizados e independientes.

Dicha separación desigual de duelos, sin embargo, se reduce a la suposición a medida que la protagonista narra su experiencia desde la confluencia afectiva de ambas pérdidas centralizada en el cuerpo. Un cuerpo que, más allá de tenerlo o serlo, deviene (Torras, 2007); antes, en medio y a través del duelo, es un cuerpo que transita y negocia con su contexto. Es en ese diálogo corpo-contextual —o «intercorporal», si se considera el contexto como cuerpo

[1] Aquí y en todo el artículo, «pasión» se refiere al sentido amplio de la capacidad de padecer.
[2] En este artículo, todas las citas de *Lo que hay* se han extraído exclusivamente de la edición de 2022 de Reservoir Books, y en las citas literales se indicará únicamente el número de página.
[3] El primer poemario de Torres fue *La otra genealogía* (2014), seguido de *Conjuros y cantos* (2016), *Phantasmagoria* (2019), *El ritual del baño* (2021) y *Deseo de perro* (2023). Su otra única novela lleva por nombre *La seducción* (2024) y su novísimo ensayo se titula *El pensamiento erótico* (2026). La obra de Torres ha sido galardonada en un par de ocasiones: ganó el Premio Nacional de Poesía Gloria Fuertes en 2014 con *La otra genealogía* y, más recientemente, el Premio Javier Morote a la mejor autora revelación en 2022 con *Lo que hay*.

o los otros cuerpos como contexto— en el cual se establece un «doble duelo doblado» o un duelo entre duelos[4]. Una primera capa revela esa dualidad en el simple hecho de que se trata de la ausencia de dos personas; por lo tanto, son dos duelos o un *doble duelo*. No obstante, un segundo estrato delata una confrontación entre esos dos procesos de luto, tanto por la jerarquización cultural de la figura maternal por encima de la de la amante como por las respuestas afectivas dispares que surgen a lo largo de la obra. Dichas reacciones en duelo se materializan a través de la antesala a las pérdidas, en las cuales la enfermedad de la madre ya adivinaba un malestar, y de las abundantes analepsis en la obra que enmarcan el recuerdo con y de «Ella», el nombre con el que Sara[5], la protagonista, nombra a su amante. Esa confrontación es, pues, un duelo entre el duelo maternal y el amoroso: un doble duelo que se pliega sobre sí mismo ante la rigidez de las expectativas normativas, un *doble duelo doblado*. En esa doblez, a su vez, emerge la dualidad entre placer y dolor, lo que evoca la sincronía de pasiones a la que Torres se refiere.

La crítica reciente sobre *Lo que hay* ha tratado especialmente la relación entre corporalidad, enfermedad y duelo *queer* bajo la hibridez de la etiqueta de la autoficción. Marta Pascua Canelo (2024) examina el deseo en las escrituras poliamorosas —ejemplificadas en la de Torres— como estrategia de resistencia frente al dolor y a la pérdida. Del mismo modo, Patricia López-Gay (2024) ha profundizado en la centralidad de la carne y de la finitud corporal dentro de la narrativa de Torres. Finalmente, Gloria García Pintueles (2024) es el único trabajo dedicado en exclusiva a *Lo que hay*, donde analiza la obra desde la política estética del cáncer y la queerización del luto —con un foco especial en su crononormatividad y privatización— y aborda la dimensión terapéutica de la escritura. Sin embargo, todavía no se han explorado específicamente el dolor y el placer como dos dobleces del mismo afecto ni la articulación del «duelo entre duelos» como una estructura simultáneamente corporal, afectiva y relacional.

Bajo dicho planteamiento, este artículo se centra en la multiplicidad afectiva de las pérdidas y su equivocidad, lo que rompe con la rectitud del luto hegemónico, y se propone

[4] Aquí y en el título del artículo se recurre al juego de palabras entre dos homónimos de distinto origen etimológico: *duelo*, en tanto que luto, y *duelo*, en tanto que combate entre dos.

[5] Tal como destaca Gloria García Pintueles (2024), la propia Torres aclaró en una entrevista que este libro relata su experiencia y que optó por no adoptar un formato menos novelado, ya que, de hacerlo, lo habría convertido en un objeto de estudio aséptico (*Qué Leer*, 2022). Aunque algunos análisis leen *Lo que hay* como autoficción (García Pintueles, 2024; López-Gay, 2024; Pascua Canelo, 2024), también podría calificarse de autobiografía novelada, enfatizando así la dimensión cronista de la obra. Así pues, este artículo propone un uso híbrido de «Sara» y «Torres» que, si bien remiten respectivamente a protagonista y autora, pueden intercambiarse e incluso confundirse de manera intencional.

una queerización del duelo (García Pintueles, 2024) en la que las dobleces —carnales, temporales y textuales— tengan cabida. En este sentido, la investigación sugiere leer *Lo que hay* como una exploración *metacutánea* del duelo: una experiencia que parte de la carne, pero desborda los límites estrictamente orgánicos para problematizar las fronteras entre dentro y fuera, placer y dolor, presencia y ausencia. A partir de ello, se desarrolla la noción de *doble duelo doblado*, entendida tanto como coexistencia de dos pérdidas como confrontación o *duelización* afectiva entre ambas.

El artículo se divide en dos grandes bloques. En primer lugar, se analiza la tensión entre el dolor y el placer en *Lo que hay*, atendiendo especialmente al tacto, la memoria corporal y la problematización de los límites de la carne. Para ello, se examinan sucesivamente las nociones de *dolor placentero* y *placer doloroso* en diálogo con David Le Breton (1999), Catherine Malabou (2018) y Diana Fuss (1999). En segundo lugar, se estudia la configuración del «duelo entre duelos» a través de la pérdida materna y amorosa, profundizando en la dimensión *queer* de los afectos, de las temporalidades y de los modelos relacionales (Pérez Cortés, 2020) presentes en la novela. Finalmente, el artículo propone entender el duelo en Torres no como un proceso resolutivo, sino como una metamorfosis abierta y no teleológica, erigiéndose así como un *antiduelo*.

2. EL DUELO ENTRE EL DOLOR Y EL PLACER: UNA APROXIMACIÓN METACUTÁNEA

La preposición *entre* en el epígrafe anterior delata una de las dos voces de *duelo*. Del latín medieval *duellum*, el Diccionario de la Lengua Española lo define como «combate o pelea entre dos, a consecuencia de un reto o desafío» (RAE, 2025b: s.n.) o, menos belicosamente, «enfrentamiento entre dos personas o entre dos grupos» (RAE, 2025b: s.n.). A pesar de que, etimológicamente, *duelo* enfatiza la dualidad —con el cruce popular de *duo* («dos»)—, Torres (2022a) explora la intersección —el «entre»— del placer y el dolor, evidenciando así la relación entre ambos más allá de la oposición binaria y desplazándola hacia una lógica espectral. Este análisis sensorial y afectivo es, para la autora de *Lo que hay*, el modo de narrar sus experiencias. Torres siempre remite al cuerpo porque «el cuerpo, extrañamente, sabe» (p. 58). De este modo, el paradigma de la encarnación de Thomas J. Csordas (1990), que propone el cuerpo como punto de partida para el análisis cultural y el yo[6], resulta clave en la perspectiva de Torres.

[6] Para Csordas, el cuerpo es un reflejo y una constitución fruto de «the ongoing indeterminacy and flux of adult cultural life» (1990: 40).

El tacto corporal deviene esencial en la novela porque el tacto evoca. Por un lado, hace que nos acordemos del tacto del otro, cumpliendo así una función conectiva y expansiva hacia el cuerpo-otro. Al mismo tiempo, tal como uno palpa su piel para detectar cualquier dolencia o lograr un efecto relajante, el tacto puede resultar a la vez aseverativo de la sospecha y garante del goce que a veces desencadena un viaje a un momento ya no presente. Por ende, el cuerpo y el tacto recuerdan —tienen memoria— y provocan el recuerdo, es decir, hacen que el yo conecte con otro yo o con otro tiempo. Y es en ese vaivén entre el recordar y el ser recordado en el cuerpo de Sara —y más allá de él— que el dolor y el placer cobran un papel protagónico.

2.1. El dolor placentero

El dolor es, en esencia, una «sensación molesta y aflictiva de una parte del cuerpo por causa interior o exterior» (RAE, 2025a: s.n.) o un «sentimiento de pena y congoja» (RAE, 2025a: s.n.). Sin embargo, Le Breton recubre esta palabra con una película de éxtasis al defender que «en todo dolor hay en potencia una dimensión iniciática, un reclamo para vivir con mayor intensidad la conciencia de existir» (1999: 273). Por lo tanto, el dolor puede funcionar como catalizador en tanto que desencadena un desarrollo emocional que arraiga en la máxima profundidad del ser. Así vive Sara sus vínculos amorosos:

> Todos mis amores han tenido en común cierta tendencia melancólica. Creo que no lo había pensado hasta ahora. Esa profundidad tocada por el dolor en el reverso de todas las cosas. Desde ahí no se ama nunca superficialmente. La tristeza pausada, no rabiosa o vengativa, da sensibilidad, sabiduría (p. 69).

Dicha gravedad del dolor no solo provoca conexiones más significativas, sino que también actúa como un *memento mori* —un recuerdo de que el cuerpo padece y se extingue— que conecta al ser con la única garantía que existe: el aquí y el ahora. La incitación a vivir o el «reclamo», como diría Le Breton (1999), bajo el concepto de *carpe diem* va acompañada de una búsqueda hedonista de esa conexión con el otro. No obstante, la autora de *Lo que hay* no se limita al plano del encuentro con el cuerpo-otro como placentero, sino que explora un vínculo plural en el que goce y dolor puedan convivir. De hecho, confiesa que «todo este tiempo he querido creer que existe otra clase de amantes, las lesbianas, que se caracterizan por ser capaces de imaginar el cuerpo de la otra tanto en el dolor como en el placer» (p. 79).

Cabe destacar que Torres es plenamente consciente de la aportación de Le Breton (1999) sobre el dolor y la conexión humana, pues ella misma emplea un fragmento de este

autor en la novela[7]. Más aún, la protagonista de la obra ansía esa necesidad bretoniana de convertirse —unirse, fundirse, confundirse— en y con el otro para poder comprehender. López-Gay considera inseparable «la conciencia de ser carne» de la autora de «su obsesión con la incontrolable finitud del cuerpo propio» (2024: 519-520). La lucha contra la contingencia de lo corpóreo constituye otro duelo para Sara, tanto en la confrontación como en el luto. La aceptación de los límites de su cuerpo supone un viaje nada exento de resistencias. Es interesante destacar que, aunque Torres centraliza el cuerpo —lo vive como un foco de saber y no como un simple receptáculo—, a su vez pugna por salvar la distancia intercorporal, lo que acentúa la noción del cuerpo como jaula. Justamente es en esa sensación de confinamiento que la protagonista, en un intento de transformar la impotencia dolorosa en agencia, necesita tener. Sara experimenta «una necesidad fetichista de poseer materialmente y para siempre los segundos breves que acabo de vivir. Que nada se pierda y tampoco se transforme» (p. 40). Es así como, *a posteriori*, la autora recurre a la escritura para no olvidar ningún detalle; sin embargo, a pesar de las limitaciones de lo físico, siempre siente la demanda de volver al cuerpo, ya que «si nos despedimos y mi cuerpo vuelve a este lugar, aunque sea después de muchos años, no dudo de que sabrá moverse» (p. 63).

Desde un lugar cuasiorgásmico, en el cual la tensión de un cuerpo ya dolorido esperando el clímax se retuerce ante el placer, Torres explora lo que propongo llamar *dolor placentero*: ese colmamiento virtual o liminal en el que la pasión rebasa el cuerpo, pero todavía puede sostenerse. Se trata de un ejercicio o juego de aguante hasta la extenuación en pos de la extinción de esa división entre cuerpos y de la unión con el mundo. Esta situación puede calificarse como *cuasiorgásmica*, en términos de la autora, ya que ella misma define el clímax sexual como «ese inicio de llanto animal que anuncie que ha llegado al límite entre lo que quiere y lo que puede aguantar» (p. 11). En una situación vital hiperestimulante, habitada por una tesis doctoral, un trabajo nuevo y una pareja desplazada, Sara confiesa que «no sé cuánto tiempo lo habría aguantado, pero de forma obstinada deseaba que durase, tener tiempo para vivir con todo detalle lo que estaba ocurriendo» (p. 15). Es ese baile de doble resistencia: resistirse a desfallecer ante un malestar y resistirse a dejarse llevar hacia un placer absoluto.

En esa pasión que bordea o supera lo físico, Malabou (2018) contempla lo humano como un fenómeno que puede trascender lo orgánico y lo tangible. Siendo la existencia algo

[7] En concreto, recoge un fragmento en la página 79 que reza: «[p]ara comprobar la intensidad del dolor del otro es necesario convertirse en el otro. La distancia entre cuerpos, la necesaria separación de las identidades, hace imposible la penetración en la conciencia dolorosa del otro […] Para conocer la violencia del fuego es necesario haberse quemado» (Le Breton, 1999: 46-57).

más que el tacto, Sara se aferra al olor de su madre desde un dolor reconfortante o placentero en una cama ya vacía —de cuerpo ausente—, al rastro de algo que ya no está pero que todavía se hace presente. Curiosamente, en el tanatorio, la protagonista define el cuerpo presente de su madre como uno al que «nadie le importa» y «que espera al fuego en una pecera de exhibición, aséptica» (p. 29). Así pues, Torres pone de manifiesto cómo la presencia del cuerpo, según su contexto, puede tener menos entidad que su propia ausencia. De este modo, se deshacen las dualidades de ser o no ser, estar o no estar, tener o no tener, dolor o placer: es un «entredós, o una instancia que por el contrario no tiene nada de intermediaria, y que hace estallar las mediaciones, que está fuera del alma y fuera de lo orgánico» (Malabou, 2018: 61)[8].

2.2. El placer doloroso

Tal como la escena en la que Sara huele la almohada solitaria de su madre recién fallecida puede calificarse como dolor placentero, también puede enmarcarse en un *placer doloroso*, en el que, aunque igualmente acompañada por una estela nostálgica indisociable, la sensación de confort y familiaridad cobra protagonismo. Al fin y al cabo, es la adjetivación de una pasión y la adverbialización de otra la que señala el énfasis dentro de un mismo marco afectivo. Acotar un afecto como *dolorosamente placentero* o *placenteramente doloroso* no reside en una supuesta esencia de la pasión misma, sino en la colocación temporal de una ante la otra dentro del espectro dolor-placer[9].

Cuando Sara describe esa culpabilidad autoimpuesta por su obcecación y restricción de su realidad a su cuerpo —mostrando una vez más cómo este lo sabe sabio pero constrictor—, expone que se siente «incapaz de imaginar planes de futuro más allá de mi hambre, mis ganas de follar, mi miedo a los dolores que se expresan de forma intermitente» (p. 207). El orden enumerativo de la cita anterior no es casual, sino palimpsésticamente demostrativo: en este caso, el placer lujurioso a través de la comida y el sexo denota más preeminencia que el dolor postrero. Sin embargo, aunque este último pareciera casi marginal

[8] Cabe destacar que, en este instante, Malabou (2018) se refiere al momento en que el ser humano ya no es reconocible ni por sí mismo, ya fuere por cuestiones mentales como el Alzheimer o por la enajenación a instantes de la muerte. Sin embargo, esta reflexión permite un ahondamiento hacia la supuesta «esencia» de lo humano.

[9] En su novísimo ensayo *El pensamiento erótico* (2026), Torres reafirma aquello que se intuye en *Lo que hay*: «el deseo erótico convoca una experiencia de placer-dolor» donde no hay jerarquía; se trata de un «Eros dulceamargo, no dulce primero y amargo después, sino ciertamente amargo en su dulzor y dulce en su amargura» (2026: 98).

debido a su intermitencia, es justamente esta condición y capacidad de estar y no estar lo que le otorga una presencia honoríficamente constante o, al menos, acechante. Es en esta coyuntura que el placer no puede dejar de calificarse como doloroso.

El ejemplo antes descrito remite al dolor por el duelo, pues lo escribe en un momento en el cual su madre ya había fallecido y su relación con Ella, su amante, ya había terminado. Sin embargo, la mezcla de pasiones no surge solo después del fin de ambas relaciones, sino que el dolor —ahora por preocupación— ya está presente cuando su progenitora atraviesa una recaída de cáncer y Sara procura disfrutar de y con Ella. A pesar de los saltos temporales con los que la autora organiza sus experiencias antes y después de las pérdidas, es perceptible un patrón en el que el deseo funciona «como estrategia de resistencia frente al dolor» (Pascua Canelo, 2024: 165). Una buena muestra de ello es la habitación de hotel, que para la protagonista se erige como un *no-lugar* (Augé, 1992) en el que el deseo reina sin demasiada dificultad, una «celda monacal» (p. 16) en la que el recogimiento y la contemplación giran en torno al disfrute. Es para ella una «mezcla peculiar entre la supervivencia más elemental y el lujo» porque poder «desear sin sentir demasiada culpa» (p. 16), aunque pudiese parecer una opulencia prescindible, se torna algo de lo más vital para garantizar su pervivencia.

Consecuentemente, lo erótico no es un mero complemento sino un motor vital. Siguiendo a García Pintueles (2024), Torres enfatiza en una entrevista (*Ràdio Paquita*, 2023) que el ensayo «Usos de lo erótico: lo erótico como poder» (2003), de Audre Lorde, resulta esencial para su aproximación. En él, Lorde define lo erótico como una afirmación de fuerza vital que permite tomar conciencia del propio ser[10]. Si, tal como se ha señalado con anterioridad, Le Breton acota el dolor como ese «reclamo para vivir con mayor intensidad la conciencia de existir» (1999: 273), Lorde delinea el gozo y su intercambio como un «recordatorio de mi capacidad de sentir» (2003: 42) —reafirmando así la interrelación de dolor y placer como dos caras de una misma moneda—. Más aún, si Le Breton (1999) reflexiona sobre cómo un intento de comprender el dolor del otro implica una fusión con él, Lorde determina que «compartir el gozo […] tiende entre quienes lo comparten un puente que puede ser la base para entender mejor aquello que no se comparte y disminuir el miedo a la diferencia» (2003: 41). Del mismo modo, Sara afirma que «nuestros vínculos pavimentan

[10] En la cultura popular, la asociación más directa con Eros es el hijo de Afrodita en la mitología griega, personificación del enamoramiento, siendo la imagen más extendida su versión romana, Cupido, un dios alado y armado con flechas. Sin embargo, aquí Torres (2022a) y Lorde (2003) entienden lo erótico desde un Eros cosmogónico, más allá de los epítetos romantizados. Deidad primordial e hijo de Caos, el Eros primigenio representa una energía primaria de unión y generación.

la realidad para poder transitarla, y el mapa de navegación se transforma con la pérdida de aquellas personas que estaban muy presentes en nuestras vidas. Amo para existir, y porque existo amo. El amor es lo vinculante» (p. 179). Torres no solo secunda la importancia de, a través del placer y el amor, «tender puentes» para navegar en sociedad, como diría Lorde (2003), sino que también concibe estos afectos como una manera de entender la existencia. Reivindicar los afectos considerados débiles, dice la autora (*Ràdio Paquita*, 2023), es una opción política y conceptual que reconfigura los parámetros de un discurso «bueno» o «malo». Invita a ir más allá —o a quedarse más «aquí», en el cuerpo— de la lógica masculinizada de la validación externa y de la necesidad de un motivo. Rehuyendo de este modelo teleológico y productivista, Sara exalta que el tacto no puede ser un fin en sí mismo, sino más bien un principio:

> Creo que la única revolución «cultural» que imagino posible es una que ocurra en el tacto, a través de una reconfiguración de nuestros modos de experimentarlo. Tal vez un día reclamemos el derecho al tacto y lo saquemos de la lógica moral de Occidente y de nuestras sociedades, que lo dirigen hacia los límites productivos de la maternidad y la pareja. Una mano que, fuera de esos espacios, se posa suave en el cuerpo del otro para conocerlo y comunicarse revoluciona el estado de las cosas (p. 192).

Torres insta en un formato parecido al manifiesto a vincularse desde la pasión, sea dolorosa o placentera, pero alerta de que dicha conexión no debería establecerse desde una dependencia absoluta al otro sino como expansión interconectiva del yo. No es ir «de» aquí —el cuerpo-uno— «para» ahí —el cuerpo-otro. Es ir «desde» aquí —partiendo desde el cuerpo-uno, pero no abandonándolo— «hacia» ahí —en un tránsito (des)orientativo, nunca lineal ni regular—.

2.3. La piel en sospecha

López-Gay advierte que «la carne nos da sexo y también cáncer» (2024: 520) y, para poder interactuar y negociar con ello, debemos tocar, tal como Torres demanda. El dolor y el placer son afectos tejidos en el tejido corporal: si se distribuyen espectralmente, es porque la piel se sabe elástica. Al igual que sus afectos, la cantidad o calidad de las posibilidades que pueden suceder en la carne es siempre equívoca. En esta problematización de los binomios, las oposiciones y las polaridades, Fuss (1999) formula la teoría del *inside/out*[11], la cual pone en evidencia la dependencia semántica de lo uno con lo otro. Aunque Fuss crea este

[11] En inglés, la expresión *inside/out* juega con un doble significado. No solo significa «dentro/fuera», que es así como se traduce al español, sino también «del revés». Por lo tanto, esta teoría del adentro y el afuera pretende volver al revés —dar la vuelta a— estas categorías.

planteamiento para pensar en la interdependencia de las categorías homo- y hetero-sexual, su aproximación permite reflexionar sobre cualquier aparente dualidad porque «cualquier identidad se establece de forma relacionada, constituyéndose con referencia a un exterior o (a)fuera, que define los propios límites interiores del sujeto y sus superficies corpóreas» (1999: 114). Consecuentemente, en la supuesta polaridad dolor/placer, la teoría del dentro/fuera expone cómo, en la definición del dolor, es necesario entender y reafirmar la existencia del placer para después negárselo al primero. La definición más sencilla no pasa tanto por desentrañar lo que uno es sino por descartarse de lo que no se es.

En esta negociación del adentro con el afuera, Torres reivindica la confusión como acto desnaturalizador de la noción de lo hegemónico —el dentro central— contra lo disidente —el fuera marginal—. No se trata de un puro ejercicio poético cuando la autora confiesa que «a veces parece que el miedo y el amor son una misma cosa» (p. 33) o cuando se pregunta si su madre dejó de serlo «cuando la convirtieron en enferma» (p. 188). Dichas sentencias reclaman, una vez más, la importancia del «entre», lo que abre directamente una nueva veda de interrogación sobre lo liminal. En el primer ejemplo, se cuestionaría lo fronterizo entre el acto de amar y el de temer, pues querer a alguien puede implicar un miedo a perderlo. En el segundo caso, lo liminal en la identidad de la madre se activa con su enfermedad, pues al ser instigada a actuar como «enferma ejemplar», ya no realiza tareas reproductivas de cuidado asociadas a su rol maternal. Tal como se presenta en *Lo que hay*, la confusión estratégica del adentro y del afuera revela «una exclusión interior indispensable, un (a)fuera que está dentro de la interioridad» (Fuss, 1999: 116) y saca a la luz una semiótica menos estanca y más híbrida. Esta hibridez hace del universo de Torres un «espacio anfibio donde afloran deseos igualmente anfibios» (López-Gay, 2024: 521). El espacio anfibio en cuestión no solo es el contexto extracorporal en el cual los afectos acontecen, sino también el cuerpo mismo. Si antes ya se ha traído a Malabou (2018) a colación del cuerpo como algo más —o algo menos— que lo orgánico, aquí proponemos entender la aproximación de *Lo que hay* como *metacutánea*: es una experiencia que parte de la carne, pero va más allá de ella. Se trata de un «más allá» que no antagoniza un inter- y extra-corporal —pues Sara ni puede ni quiere abandonar el cuerpo completamente a pesar de retar su definición— sino que actúa como exploración problematizada de la escisión dentro/fuera (Fuss, 1999) en pos de indagar hasta cuánto puede dar la piel de sí.

Hacia la segunda mitad de la obra, Sara se descubre un lunar en la ingle. Ese lunar atenta contra —o fantasea con— la ruptura de la lógica del cuerpo sano y saneado. Exento

de esa gramática y buceando en la agramaticalidad, que se sustrae a toda normalidad ordenadora, el cuerpo se pone en evidencia (Torras, 2007) y se extraña de su contexto. Ser cuerpo implica hallarse en un espectro de salud-enfermedad de un modo parecido al de placer-dolor u orgánico-inorgánico: ya no se hablaría del concatenado «en la salud y en la enfermedad» sino del imbricado «la salud en la enfermedad y la enfermedad en la salud». Ese lunar, aunque ya extirpado, sigue presente:

> Han pasado dos semanas, sigo sintiendo la piel en la zona. Justo cuando esperaba un silencio de la carne observo con aflicción que nada termina, la piel continúa expresándose y vuelve el estado de sospecha. ¿Será que era malo y sus raíces malignas se han quedado dentro de mí? (p. 194).

No es coincidencia que esta narración se entremezcle con recuerdos de su madre, pues Torres (2022b) reconoce que la presencia de la enfermedad en *Lo que hay* no solo se erige desde la otredad, sino que explora procesos somatizantes de la enfermedad del otro. Más grave o ligera, esa sospecha de la piel nos recuerda la existencia de posibles y la inexistencia de certezas, nos afirma (paradójicamente) la imposibilidad de voluntariamente permanecer en o salir de un estado. En el prólogo de Malabou (2018), Durán evoca la apoptosis —la muerte celular programada— como un paso esencial para la creación de nuevos tejidos: «para que los dedos se formen, es necesario que se forme también una separación entre los dedos. Y la apoptosis produce el vacío intersticial que permite a los dedos despegarse unos de otros» (Durán, en Malabou, 2018: 13). A pesar de que la separación es clave en el desarrollo vital, Sara lucha contra ese espacio entre los cuerpos. Aunque ella sabe este intersticio rico y necesario, es justamente esa multiplicidad infinita de posibilidades y de «quizás» que la abruma: ella misma confiesa que «el estado de sospecha es lo único que no tolero» (p. 194). La capacidad de ser de la carne puede ser tanto empoderante como amenazante: la piel puede, pero, en el subjuntivo de la sospecha, también podría. Y es en esa ampliación de la capacidad del cuerpo donde los significados se ensanchan, entendiendo así el duelo no solo como proceso de luto, sino también como combate.

3. EL DUELO ENTRE DUELOS POR LA PÉRDIDA MATERNO-AMOROSA

La homografía entre *duelo* como combate y *duelo* como luto permite la creación de duplicidades y dobleces de significado que, lejos de constituir meras complicaciones, aquí proponemos concebir como instancias de problematización. En este caso, la aparición de la preposición *por* en el título de este apartado —además de *entre*, que ya he analizado en la sección anterior— delata el «dolor, lástima, aflicción o sentimiento» (RAE, 2025c: s.n.). Si

antes he examinado el dolor en duelo con el placer, aquí sugerimos dirigir la atención hacia la naturaleza del duelo como proceso de pérdida que, desde su etimología, ya se revela «doloroso»[12]. Este último apartado se centra en la *duelización* entre la pérdida de la madre de Sara y la de su amante; esto es, en el duelo que la protagonista de *Lo que hay* libra entre sus dos propios duelos. Pero no todos los duelos pesan igual dentro de la gramática afectiva de la cultura. Tal como plantea Butler ([2004] 2006), existen vidas más fácilmente reconocibles como llorables —más «duelables»— que otras. En la doblez del duelo de Sara, se filtra también esa distribución desigual del reconocimiento: mientras que la pérdida materna encuentra un marco social inteligible, el duelo por la pérdida de la amante en un contexto no monógamo se desplaza hacia un territorio más ambiguo, menos codificado o regido por la performatividad[13] hegemónica y, por ello mismo, más precario.

La coincidencia de los dos duelos en el tiempo —esa pasión síncrona a la que se refiere Torres— también reclama una dilatación, apertura o desviación de dicha performatividad del duelo: eso es lo que García Pintueles (2024) define como una *queerización*[14] del luto. Claramente, este cuestionamiento y replanteamiento de la semiótica del duelo ya se ha ido desgranando a lo largo del artículo con la problematización tanto de las lindes del cuerpo como de los afectos del dolor y del placer, en la que el duelo puede ser un «proceso deseante» (Pascua Canelo, 2024: 165). Sin embargo, esta *queerización* se expande hasta todos los recovecos imaginables de la pérdida —y más allá—. Por ejemplo, además de los afectos en el duelo, Torres *queeriza* su temporalidad. Desbordando las supuestas cinco fases del duelo propuestas por el famoso modelo Kübler-Ross (1969)[15], la autora de *Lo que hay* reta la crononormatividad y, en la doblez del tiempo, «rompiendo con las distinciones

[12] Del latín tardío *dolus* («dolor»), el *duelo* como luto mantiene una relación estrecha con los afectos antes «duelizados». A pesar de que esta homonimia se debe a pura suerte contextual de la evolución lingüística, la coincidencia homógrafa entre *duelo* y *duelo* permite entrar en un juego de significados interrelacionados.

[13] *Performatividad* es un concepto heredado de Butler ([1990] 2007). Refiriéndose originalmente a cómo los géneros masculino y femenino no son una realidad estable, sino que dependen de normas culturales, *performatividad* puede extrapolarse a cualquier ritual humano formado por expectativas socioculturales de pasos y elementos concretos.

[14] Entiéndase aquí *queerización* (o «cuirización») no solo en su sentido más estricto de identidades disidentes a la norma sino en su reformulación o cuestionamiento de lo hegemónico. La *queerización*, por lo tanto, es un proceso que implica la problematización de las bases culturales naturalizadas, la exploración de sus límites y la creación de nuevas aproximaciones (Rail et al., 2017).

[15] Según Elisabeth Kübler-Ross ([1969] 2014), el duelo puede comprender cinco fases emocionales: la negación, entendida como un mecanismo inicial de defensa frente a la pérdida; la ira, asociada a sentimientos de frustración, injusticia o impotencia; la negociación, caracterizada por intentos reales o imaginarios de recuperar el control o revertir la situación; la depresión, vinculada al reconocimiento profundo de la pérdida y al dolor emocional que esta conlleva; y, finalmente, la aceptación, que no implica ausencia de sufrimiento, sino la asimilación gradual de la nueva realidad.

culturalmente consensuadas entre pasado y presente, ausencia y presencia, entre la materia viva y muerta» (García Pintueles, 2024: 92), engendra nuevos significados[16].

Hasta ahora, este artículo ha puesto énfasis en la problematización *queerizada* de los afectos en juego en el duelo. Siguiendo con la estela de la desnaturalización, esta última sección se centra en la dimensión *queer* de las integrantes de ambos duelos —Sara, su madre y Ella— y en la propia reconceptualización del duelo en *Lo que hay*.

3.1. Un duelo de *queers*, para *queers*

Si bien anteriormente la noción de *queer* ha aparecido en su sentido amplio de problematización del *statu quo*, el duelo de Sara también es *queer* porque ella es lesbiana. Lo «esperable» del luto se construye a partir de la experiencia hetero, lo que provoca que la protagonista carezca de referentes. Este «vacío representacional» (García Pintueles, 2024: 87) provoca una torcedura —una desviación— en la narrativa del duelo. Sara expone cómo, en una lógica falocéntrica, «nuestro sexo sueña el vacío, alucina el vacío: se alucina vacío, incompleto, constantemente desatendido» (p. 206). A pesar de que ese vacío se anuncia oscuro y profundo, dicha ausencia también implica la existencia de un espacio exento de signos que puede llenarse de nuevos significados. En el vacío, existe la posibilidad.

Si salirse del esquema heterocentrado ya se erige como una perversión de lo que se supone que hay que ser o representar, desviarse de la monogamia acentúa aún más esa diferencia. Porque si hay algo en común entre lo hetero- y homo-sexual es que ambas experiencias se asumen monógamas. Por ese motivo, Sara acaba sintiendo que «salir del armario de la monogamia acaba por resultar más incómodo que salir del de la heterosexualidad obligatoria» (p. 175). En el microcosmos de *Lo que hay*, la protagonista presenta a sus dos —o a «dos de sus»— vínculos: además de la existencia de la amante perdida («Ella») Sara habla sobre la presencia de su pareja («D.») quien originalmente reside en Londres y más tarde se muda con ella a Barcelona. Aunque sí que se percibe la tendencia de Torres a describir a Ella como la amante y a D. como la pareja, en ningún momento explicita que la última sea la pareja principal y, la(s) otra(s), la(s) secundaria(s). De hecho, Sara reivindica una acepción plural del amor y es justamente por ese motivo que su amante no puede quedarse, porque Ella le pide un amor exclusivo y excluyente. En esa diatriba de lo

[16] En referencia a la figura de la ex, Meri Torras Francès propone leerlas como *extemporáneas* porque «la ex se resiste a las narrativas de superación y distanciamiento que suelen tener los relatos cisheteropatriarcales blancos y capacitistas (sí…, hay excepciones…), y que suelen amoldarse a un pretendido esquema vital teleológico y lineal, cuya palabra clave es la superación» (2026: 14).

que Ella demanda y lo que Sara puede dar, la protagonista siente que sus necesidades desencajan la normalidad:

> No puedo aceptar lo que dice, pero en los lenguajes del mundo lo que está planteando es completamente normal. Una llega, la otra se va. Si yo no echo a una de las dos de mi vida ella se expulsa a sí misma y me avisa de que será completamente inaccesible. Dice que lo ha intentado, pero no le funciona esa idea de que el amor no es excluyente ni intercambiable (p. 110).

La urgencia de crear vínculos desde la conciencia absoluta —más allá de los arquetipos predefinidos de «madre», «pareja» o «amante» y de todas sus implicaciones jerárquicas— es lo que autorías como la de Pérez Cortés (2020) denominan *anarquía relacional*. Más que ofrecer una definición de cómo deberían ser o no ser las relaciones afectivas, la anarquía relacional propone una crítica a la normatividad y a la autoridad heredada de lo personal, no tanto mediante un reproche directo a la monogamia, sino a través de su desnaturalización. Es decir, esta aproximación no jerarquiza un modo de relacionarse por encima de otros bajo la lógica de «la no-monogamia es mejor que la monogamia», antes bien postula la necesidad de una autogestión consciente de los vínculos. Se trata, en definitiva, de plantearse si nos estamos vinculando del modo en que realmente querríamos en el caso de que el mundo fuera un lienzo en blanco: un lienzo sin patrones a los que necesariamente adherirse por una cuestión de ordenación biopolítica de los cuerpos.

A pesar de que Torres no usa el término exacto de *anarquía relacional*, sí se trae a colación en la obra, pues problematiza la monogamia, pero en ningún caso presenta su modo de vida fuera de este estilo relacional como algo mejor. De hecho, Sara rinde cuentas ante sí misma al presentar las divergencias relacionales de su propia vida. Mientras que le es imposible entender el amor como exclusivo de una persona, ella misma se da cuenta de cómo ha borrado todas sus conversaciones de WhatsApp —incluso la voz de su madre— para tener almacenamiento suficiente en el móvil y disponer de todas las imágenes y mensajes intercambiados con D. Ella misma relata que «privilegiamos el amor de la pareja sobre los otros, es algo que hacemos con tranquilidad» (p. 137). Si se entiende esa «tranquilidad» como sinónimo de *naturalidad*, aquí Sara problematiza la jerarquización relacional. El problema no radica tanto en el hecho de jerarquizar —o no— relaciones, sino en por qué se hace o desde dónde se hace: la conciencia o la inercia. Y ese es, quizás, el gran miedo de la protagonista en los modos relacionales: la automatización del amor. Cuando su amante le dice que no puede estar con ella si ama a otras, Sara no da crédito: aunque ella no lo quiera, se ve enmarañada en una narrativa que no la considera suya. «Ni estoy casada, ni tengo hijos, ni hipoteca, ni

estoy siéndole infiel a un marido. Esta historia no está escrita para mí y aun así me está tocando vivirla: la culpa, la desorientación y finalmente la renuncia absurda» (p. 111). La absurdez no reside tanto en la esencia de la renuncia en pro de la monogamia sino en hallarse en un relato cisheteropatriarcal y familista que disiente completamente de su experiencia encarnada[17]. En vida, la madre de Sara también pedía un amor único: «Esa fue mi traición. No hacer que se sintiera la soberana, la única. Fascinarme por los mundos de las otras. "Obsesionarme" (como decía ella) con las otras» (p. 134). En su interior, Sara prioriza voluntariamente su vínculo materno; ella misma lo confiesa determinante en su experiencia, donde «amar es amar siempre después de mi madre» (p. 134). Sin embargo, cuando la protagonista siente la imposición externa desde su madre y, tras su muerte, desde esa mecanización de lo relacional de «tener que» amarla más que nadie, la culpabilidad inunda su ser. Eso la lleva a disculparse ante el recuerdo de su progenitora: «Perdón, mamá, ¿qué hago yo enamorándome en medio de todo esto? ¿Quitándote protagonismo?»[18] (p. 98). Es la disonancia entre lo que se siente y lo que se debería sentir —el cuestionamiento de si realmente uno se siente así o está repitiendo unos patrones ajenos— que genera una colisión jerarquizada entre sus dos duelos. Dos duelos que podrían existir en convivencia, pero que Sara, arrastrada por esa automatización restrictiva del amor, acaba por enfrentar.

La figura materna de la obra, aunque presentada como una mujer cisheterosexual, también puede representar un punto de partida de la *queerización* —en el sentido amplio— de la enfermedad. El contacto cercano con la enfermedad de su madre durante una década deja en Torres una impronta indeleble que se entremezcla con su formación feminista:

> Cuando le hicieron la mastectomía de la mama derecha, yo estaba empezando a leer textos feministas. Como resultado de esas lecturas tenía la intuición, aunque vaga, de que algunos aspectos de cómo vivíamos el cáncer las mujeres tenían una naturaleza política (p. 110).

En el marco de lo que García Pintueles denomina «política estética del cáncer» (2024: 89), la autora de *Lo que hay* parte de la experiencia de su madre para desarticular las costumbres naturalizadas en torno a la figura de paciente de cáncer. Esos son hábitos que

[17] Se podrían encontrar otros ejemplos en la obra que muestran la inaptitud socionormativa del modo de vivir el amor de Sara, tal como el hecho de que D., su pareja, que también vive fuera de la monogamia, menosprecie su duelo por la pérdida de su amante. Es otro de los vacíos representacionales que *Lo que hay* intenta representar: un modo de ser que será mejor para unos, pero nunca adecuado en su totalidad.

[18] Otro ejemplo del vaivén del intento de «conciliación» entre lo que hay y lo que «debería haber» es la escena en la que Sara y D. deciden sentarse en la segunda fila —y no en primera— en el funeral de su madre para evitar que ambas cobren protagonismo. Esta situación ofrece dos lecturas complementarias, tanto desde un ocultamiento (auto)impuesto de su vínculo sáfico como desde una jerarquización aprendida —o ese famoso «respeto»— hacia su madre o hacia el propio estamento eclesiástico.

incluyen —pero no se reducen a— la obligatoriedad del tratamiento quimioterapéutico, la normalización del uso de pelucas y la presión para la cirugía prostética, también llamada «reconstructiva». Desde la mirada masculina, el cuerpo femenino debe ser siempre feminizado y, en caso de pérdida de alguno de sus atributos, debe procurarse que estos sean restituidos lo antes posible para que el cuerpo pueda volver a leerse «sanamente» como mujer. En la experiencia de la protagonista, la celeridad con la que el cirujano privado quiere implantar la prótesis a su madre tras su reciente mastectomía provoca que la última tenga que aguantar «los dolores de una carne maltrecha mientras se informaba de una operación plástica alternativa» (p. 80). Los esfuerzos de la llamada «cultura del lazo rosa» (Sulik, 2017: 49), pues, no se hallan tanto en un apoyo incondicional a la paciente sino en una exaltación de la supervivencia asociada a aquellas que sí hacen caso, antagonizando así como «perdedoras» a las que no consiguen superar la enfermedad y villanizando a las que deciden no seguir los protocolos o tener esa «buena» actitud que se supone que deben tener (Ehrenreich, 2001). De este modo, la *shero*[19] —esa mujer-heroína que se enfrenta valientemente a los retos emocionales y físicos del cáncer con un optimismo feminizado e incluso un toque estético— se erige como la única manera adecuada de vivir un cáncer (Sulik, 2017). No es de extrañar, por lo tanto, que la madre de Sara, aún recuperándose de la intervención anterior, corriese de un quirófano al otro para solucionar lo que ella sentía un problema capital. Si la pregunta central no se sitúa en «¿cómo se ven las mujeres enfermas a sí mismas?» y se disloca —como bien dice Torres— hacia «¿cómo miran los hombres a las mujeres enfermas?» (p. 78), la salud mental y física de la mujer queda relegada a un segundo plano.

Al igual que en relación con la elección de la no monogamia, la protagonista de *Lo que hay* pone de manifiesto que lo importante no reside tanto en lo que se escoge como en el porqué: la decisión de ponerse o no prótesis solo puede considerarse libre e informada si existe más de una opción. Como señala Herndl (2006), el problema no es hablar de prótesis, sino hablar sólo de ellas. Así pues, partiendo de la *anarquía relacional* (Pérez Cortés, 2020), se podría decir que Torres insta también a una *anarquía corporal*. Al fin y al cabo, la torcedura —la condición *queer*— de los personajes de la obra incita a una *desfalogocentralización*[20] anárquica del cuerpo, los afectos y las relaciones.

[19] *Shero* es un acrónimo formado a partir de las palabras en inglés *she* («ella») y *hero* («héroe»).
[20] Tomamos aquí prestado el concepto *falogocéntrico* mencionado por García Pintueles (2024), a su vez recogido de Derrida (1972), y proponemos una desarticulación de esta visión privilegiadora del lenguaje y lo masculino con la *desfalogocentralización*.

3.2. Del accidente a la metamorfosis: el duelo como un proceso sin fin o un sinfín de procesos

Romper con la performatividad del duelo también implica romper con su temporalidad y finalidad impuestas, perderse en la doblez del desvío. Tal como se ha descrito brevemente en la introducción de este último apartado, Torres se resiste a una narración lineal porque su duelo tampoco lo es. Más aún, la protagonista no vive la narración de ese proceso como algo que —o alguien a quien— superar, sino como «un registro de lo sensible de un intento […] de prolongar las impresiones vivas, cambiantes, que los sujetos desaparecidos provocan en ella» (López-Gay, 2024: 518). Es el retrato de una etapa que no quiere olvidar; así pues, en cierta medida, si se entendiera el duelo como «el proceso de dejar ir», *Lo que hay* constituiría —si lo hubiere— un *antiduelo* o, al menos, una resistencia al duelo hegemónico. Este duelo contra el duelo se basa en la contestación al funcionamiento capitalista teleológico, en el que todo debe tener una finalidad y un fin. Para la autora, es «fundamental mostrar el duelo como un proceso que no avanza, no crece y no se resuelve, sino que es más bien un bucle» (*Qué Leer*, 2022: s.n.).

La forma del bucle narrativiza la experiencia de la pérdida: una conmoción —una rotura de los esquemas preestablecidos— que desvía el rumbo y erosiona los parámetros del «antes» y el «después», del «delante» y del «detrás». Por eso proponemos aquí entender la ausencia de alguien como un accidente, no tanto desde la dimensión de lo fortuito o lo «accidental», sino desde la dimensión desreguladora del orden anterior. Y tal como se ha ido exponiendo a lo largo del análisis, ante la falta de referentes, el cuerpo torcido se vuelve elástico. Sin embargo, Malabou (2018) añade una capa más de interpretación y argumenta que, tras un accidente, el cuerpo nunca vuelve al mismo punto en el que estaba —no es elástico— sino que muta y deviene otra cosa —se sabe plástico. Esta plasticidad metamórfica[21], según Malabou, no es nada más ni nada menos que un acto de supervivencia. Dado que el ser humano nunca puede salir de su cuerpo, en «situaciones en las que una tensión extrema, un dolor o una enfermedad empujan hacia un afuera» (Malabou, 2018: 17), la metamorfosis —ante la inexistencia de ese exterior— se presenta como la única «huida» posible sin renunciar por completo al cuerpo.

[21] Le Breton (1999: 274) también habla del dolor desde una perspectiva metamórfica. No obstante, él sí defiende un acceso a la restauración de la identidad a través de este afecto —apostando así por el cuerpo como un ente elástico, que vuelve y va—.

Es en esta instancia cuando los duelos de Sara podrían plantearse también como una huida psíquica de lo impensable. Durante toda la obra, la protagonista llena su discurso de la partícula «re-»: se replantea lo que fue, revalora esos signos y síntomas que quizás ya revelaban unos vínculos menguantes e incluso resignifica esas interacciones con su madre y su amante con un tono mucho más grave ahora que las sabe últimas. Más aún, esa reconstrucción de los hechos va acompañada de una ensoñación subjuntiva de «y síes», en la que Sara interroga lo que podría haber sido. Así pues, el duelo como huida, en términos de Malabou (2018), no erigiría una oposición de antes/después sino una *altertemporalidad*. Sara no deviene opuesta a sí misma —«no-hija», «no-amante»— sino que deviene Sara-otra. Y a pesar de que la consideración de otros mundos —u otras Saras— posibles parezca una divergencia fútil, Torres justamente reivindica el poder del bucle como un acto político contra la instrumentalización del duelo, *queerizando* así, una vez más, este proceso.

4. ALGUNAS (IN)CONCLUSIONES

Afirmar que la Sara que surge tras la pérdida es «otra» —siguiendo la teoría de la plasticidad de Malabou (2018)— implicaría negar las palabras de Torres sobre la conceptualización del duelo como un bucle sin fin. La aceptación de la creación de una «otra» perseguiría esa noción y confusión productivista del proceso —en este caso, del luto—con el progreso. No obstante, dicho desencaje no implica un descarte directo de esta aportación sino más bien la detección de un posible nuevo duelo teórico o, en el estilo de espiral de Torres, una problematización de la problematización. Si *Lo que hay* no se erige como prescriptivo, estas últimas líneas del artículo no se mostrarán aseverativamente conclusivas —lo que encerraría el discurso en sí mismo—, sino más bien como un ejercicio de problematización en curso.

A lo largo de este artículo se ha planteado que *Lo que hay* no solo *queeriza* el duelo desde una alteración de sus temporalidades o desde la representación de vínculos no normativos, sino también desde una desestabilización afectiva y corporal de sus categorías aparentemente opuestas. Frente a aproximaciones centradas en el deseo como resistencia (Pascua Canelo, 2024) o en las políticas queer del luto (García Pintueles, 2024), este trabajo ha propuesto leer la obra desde la copresencia de dolor y placer, la elasticidad semántica y *metacutánea* del cuerpo y la noción de *doble duelo doblado*, entendida como coexistencia y confrontación simultánea y retroalimentada entre pérdidas.

Vivimos en una literatura compulsivamente «teleogénica», en la que las narrativas y sus interpretaciones consiguientes están moldeadas por su desenlace (Wasson, 2018). En las

últimas tres páginas del libro, Torres describe bellamente el momento en que arroja las cenizas de su madre al mar y nada con ellas, junto a ese «banco de peces diminutos y plateados» (p. 222). Resulta extremadamente tentador leer esa escena como una alegoría del renacimiento posaccidente o como una especie de broche final del viaje del héroe. Sin embargo, los duelos de Sara no tratan de un antes y un después ni de una reconstrucción de su vida, sino de «otra» cosa. La resignificación de afectos aparentemente dispares —como el placer y el dolor— y la reproblematización de lo que puede el cuerpo —elástico o plástico— permiten cuestionar globalmente la semiótica del duelo. Como ilustra Torres en la novela, comprender el duelo más allá de la instrumentalización teleológica y entenderlo como un proceso azaroso e irresolutivo por «naturaleza» permite abrirlo a una reinterpretación o *queerización* constante. Aunque la expresión «lo que hay» podría leerse como un conformismo estanco o una resiliencia heroica, aquí proponemos evitar polaridades e interpretarla en clave «inventarial». *Lo que hay* es un recuento —a modo de inventario— de lo que sabe el cuerpo: un conocimiento afectivo —inventivo, si se quiere— de lo que almacena la carne y de lo que se conoce a través de ella. Centralizado en la experiencia encarnada de Sara, es también una amalgama de lo que fue y de lo que podría haber sido. Es, según ella y siempre a través de lo que palpa, toca y siente, «lo que hay» en y desde ella.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUGÉ, Marc (1992), *Los «no lugares», espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*, trad. Margarita Mizraji, Barcelona, Editorial Gedisa.

BUTLER, Judith ([2004] 2006), *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*, trad. Fermín Rodríguez, Buenos Aires, Paidós.

BUTLER, Judith ([1990] 2007), *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*, trad. María Antonia Muñoz, Barcelona, Paidós.

CSORDAS, Thomas J. (1990), «Embodiment as a Paradigm for Anthropology», *Ethos*, vol. 18, n.º1, pp. 5-47.

DERRIDA, Jacques (1972), *Marges de la philosophie*, Paris, Les Éditions de Minuit.

EHRENREICH, Barbara (2001), «Welcome to Cancerland: a mammogram leads to a cult of pink kitsch», *Harper's Magazine*, vol. 303, n.º 1818, pp. 43-53.

FUSS, Diana (1999), «Dentro/Fuera», trad. Meri Torras, en Neus Carbonell y Meri Torras (eds.), *Feminismos literarios*, Madrid, Arco Libros, pp. 113-124.

GARCÍA PINTUELES, Gloria (2024), «La literatura como experiencia encarnada: duelo, enfermedad y deseo en *Lo que hay*, de Sara Torres», *Lectora*, 30, pp. 83-100.

HERNDL, Diane Price (2006), «Our Breasts, Our Selves: Identity, Community, and Ethics in Cancer Autobiographies», *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 32, n.º 1, pp. 221-245.

KÜBLER-ROSS, Elisabeth ([1969] 2014), *On Death and Dying: what the dying have to teach doctors, nurses, clergy & their own families*, Nueva York, Scribner Books.

LE BRETON, David (1999), *Antropología del dolor*, trad. Daniel Alcoba, Barcelona, Seix Barral.

LÓPEZ-GAY, Patricia (2024), «Ellas "toman el pulso de lo social": autoría, emoción y política en la autoficción española contemporánea», *Rilce. Revista de Filología Hispánica,* vol. 40, n.º 2, pp. 503-532.

LORDE, Audre (2003), *La hermana, la extranjera. Artículos y conferencias*, trad. María Corniero, Madrid, Horas y Horas.

MALABOU, Catherine (2018), *Ontología del accidente. Ensayo sobre la plasticidad destructiva*, trad. Cristóbal Durán, Santiago de Chile, Pólvora Editorial.

PASCUA CANELO, Marta (2024), «Escrituras poliamorosas y disidencias sexo-afectivas: las construcciones contrahegemónicas de la autonovela familiar en Gabriela Wiener y Sara Torres», *Literatura y Lingüística*, 50, pp. 163-187.

PÉREZ CORTÉS, Juan Carlos (2020), *Anarquía relacional: la revolución desde los vínculos*, Madrid, La Oveja Roja.

QUÉ LEER (2022), «Sara Torres: "Si no tienes miles de seguidores en Instagram es difícil que te publiquen"», *Qué Leer*, 22 de septiembre de 2022, en [http://www.que-leer.com/2022/09/23/sara-torres-si-no-tienes-miles-de-seguidores-en-instagram-es-dificil-que-te-publiquen] (15/03/2026).

RÀDIO PAQUITA (2022), «Sara Torres al Festival Visibles, a #RàdioPaquita», *La Bonne*, podcast con Marta Vergonyós, 25 de enero de 2022, en [https://labonne.org/produccions/sara-torres-al-festival-visibles-de-radiopaquita] (15/03/2026).

RAIL, Geneviève, BRYSON, Mary, HART, Tae, GAHAGAN, Jacqueline y RISTOCK, Janice (2017), «Proyecto Cancer's Margins: minorías sexuales, asistencia oncológica, conocimiento y subjetividades», en Ana Porroche-Escudero, Gerard Coll-Planas y Caterina Riba (eds.), *Cicatrices (in)visibles. Perspectivas feministas sobre el cáncer de mama*, Barcelona, Edicions Bellaterra, pp. 71-82.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2025a), «Dolor», *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., versión 23.8.1 [en línea], en [https://dle.rae.es/dolor] (06/03/2026).

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2025b), «Duelo[1]», *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., versión 23.8.1 [en línea], en [https://dle.rae.es/duelo] (02/03/2026).

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2025c), «Duelo²», *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., versión 23.8.1 [en línea], en [https://dle.rae.es/duelo] (08/03/2026).

SULIK, Gayle (2017), «Movimientos contra el cáncer de mama: historia, ideologías y política», en Ana Porroche-Escudero, Gerard Coll-Planas y Caterina Riba (eds.), *Cicatrices (in)visibles. Perspectivas feministas sobre el cáncer de mama*, Barcelona, Edicions Bellaterra, pp. 45-55.

TORRAS, Meri (2007), «El delito del cuerpo: de la evidencia del cuerpo al cuerpo en evidencia», en Meri Torras (ed.), *Cuerpo e identidad: estudios de género y sexualidad I*, Barcelona, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 11-36.

TORRAS FRANCÈS, Meri (2026), «Expeculaciones: una ex es una ex es una ex», en Valentina Berr (coord.), *(h)amor[11] ex*, Madrid, Continta Me Tienes, pp. 7-27.

TORRES, Sara (2014), *La otra genealogía*, Madrid, Ediciones Torremozas.

TORRES, Sara (2016), *Conjuros y cantos*, Barcelona, Kriller71.

TORRES, Sara (2019), *Phantasmagoria*, Madrid, La Bella Varsovia.

TORRES, Sara (2021), *El ritual del baño*, Madrid, La Bella Varsovia.

TORRES, Sara (2022a), *Lo que hay*, Barcelona, Reservoir Books.

TORRES, Sara (2022b), *Entre el miedo y el placer: la imagen corporal como fetiche y trauma*, conferencia pronunciada en el Máster en Literatura Comparada: Estudios Literarios y Culturales, Cerdanyola del Vallès, Universitat Autònoma de Barcelona.

TORRES, Sara (2023), *Deseo de perro*, Málaga, Letraversal.

TORRES, Sara (2024), *La seducción*, Barcelona, Reservoir Books.

TORRES, Sara (2026), *El pensamiento erótico*, Barcelona, Reservoir Books.

WASSON, Sara (2018), «Before narrative: episodic reading and representations of chronic pain», *Medical Humanities*, vol. 44, n.º 2, pp. 106-112.